

## 骨稽と変身：石川淳の小説の方法について

著者	吉田 恵美子
雑誌名	日本文学誌要
巻	10
ページ	2-14
発行年	1964-09-20
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10114/00019082">http://hdl.handle.net/10114/00019082</a>

# 滑稽と変身

——石川淳の小説の方法について

吉田 恵美子

(一)

見わたすかぎりつづく焼け野原に立つ一人の人間は、一体何をなすことができ、なにをなすべきであろうか。

焼け落ちた伽藍の過日の壮麗を夢みるべきか。あるいは、手に取るもえさしのもろく灰となつてくだけ散るのを泣くべきか。

石川淳は、彼の生涯に二度、そうした焼跡に立った。一度は全く比喩的な意味において、また一度は全くの現実として。だがこの二つの時は、二つながら彼の文学的出発点であったという共通性をもっている。

最初の比喩的な意味での焼跡とは、云うまでもなく、昭和十年代の文学のことである。

昭和十年、石川淳が、作家として登場した時、彼はすでに三十七

歳であった。

大正九年東京外語卒業後、福岡高校講師として赴任したが、一年もたたぬうちに職を辞し、その後の約十年余は空白な年譜だけを残している。数冊の翻譯書と、福岡高校辞任のいきさつの伝説——学生のスライキに同調したためという——だけがわずかに年譜の空白の中に彼の精神内容の一端をのぞかせるものである。

ともあれ外語卒業から十六年の空白を経て、彼が再び世間に登場するのは、学生たちや知識人を激しくつき動かさずにはおかなかったマルクス主義の退潮の時期であった。文壇を席捲したプロレタリア文学の栄光は脆くもくずれ去って、『故旧忘れ得べき』『村の家』『白夜』などの転向文学の代表作が次々に生み出されていった時期である。

石川淳を目して、芸術派の一変種とするひとはそれなりの正しさをもっている。だが、彼の第一期の焼跡の文学が、どんな芸術派の作品よりも、むしろ高見順の『故旧忘れ得べき』に似ていることに

注目しなくてはならない。そのことは、彼の外部——文壇——だけが無残な崩壊の様相を呈していたのではなく、彼の内部にも荒廃があったことを意味している。

一人の男が、廢墟に立って、過日を詠嘆し、失ったものについて泣く以外にどんな方法があり得たか。石川淳の文学は、それについて、他の方法の一つをさし示していると思われる。

平野謙は、調査の結果、石川淳の習作の存在をいくつかあきらかにしたという。しかし石川淳の作家としての処女作はやはり『佳人』とみてさしつかえないであろう。

この作品を発表したときの彼の年令や、フランス文学の深い造詣などが、彼の出発点で、若々しい抒情で散文を書くという錯迷を困難にしたこと、当時の文学状況が既成の文学方法によって創作することを許さなかったこと、あるいは既成の文学方法によってはとらえられない程彼にとっての現実には困難であったこと等が、彼に方法的探究を余儀なくしたといえるだろう。——『佳人』という処女作は、まことに興味深いものを多く含んでいる。

さて、小説『佳人』は、「わたしは」という言葉ではじまる。近代日本文学の約束から云うと、わたしとは作家自身のことにはかならず、「わたし」を主人公とした作品は普通私小説と呼ばれる。だが、今はあまり性急にならぬことが肝要である。

「わたしは……或る老女のことから書き始めるつもりであつたのだが、いざとなると老女の姿が前面に浮んで来る代りに、わたしはわたしと、ペンの尖が堰の口でもあるかのやうにわたしといふ溜り水が際限もなく溢れ出さうな気がするのは一応わたしが自分のことではち切れさうになってゐるからだと思はれもするけれど、実は第

一行から意志の押しがきかないほどおよそ意志などのない混乱に陥つてゐる証拠かも知れないし、或は単に物を明確に現はさうとする努力をよくしえないほど懶惰なのだといふことかも知れない。」

「ある老女のことを書きはじめるつもり」が「わたしはわたしは」となってしまうくだりには、「際限もなくあふれ出そうな」自我の膨張があり、白い原稿用紙の上に、ただ自己の投影をしか見出せないような自我意識の強烈さがある。——だが、断るまでもなく、自我意識の強烈さは、すぐさま自我の強固さを示すものではない。意志の喪失と混乱とがその裏側に存在することは引用文でもあきらかであろう。

そしてやがて、この自我意識の膨張とは、実は、自我の充実と拡大ではなく、自我を膨張させているものが、まさに空虚——死——にほかならないことがわかつて来る。

「空虚。さうだ、空虚。わたしは空虚でいっぱいなのだ。」

「……空洞こそそこに我が念ずる神の姿となつて顕はれ……それはつまり死について考えてゐることだと覚るのにしばしの合間があつたほど死の観念はその時非常にゆつくりとわたしに忍び寄つて来て、そしてそれが来たときにはもうわたしは驚くはずとてなく、むしろとうとうと夢みごちちになるやうな和やかさであつた。」

歩く一夜芙蓉の花に白みけり

自らを空洞である意識したわたしは「わが身に於て一切の詠歎を禁遏しようとする、やがては消えうせるための鍛練にかかつた」そして或夜鉄橋で汽車にぶつかるつもりで待つ。「しかし、どうしたことであらう汽車はつひに来なかつた」のである。疲労困憊、泥まみれになって、とある垣根の下に倒れたときに「あれほど禁じて

ゐた詠歎、全く封じこめてゐたと思つてゐた溜息が」この句として唇にのぼつたのである。「何といはう、わたしはただ口惜しかつた。この叛逆、この輕薄。」

『佳人』はこのようなわたしの物語である。

大正期にみられた個我への確固とした信頼はすでに崩壊した。その自我の解体の中からプロレタリア文学へ志向した文学者達が、国家権力の強圧のもとで次々と転向をよぎなくされた時代にあつて、壮年期をむかへようとした石川淳が文学者としていかなる自我をもつて出発しようしたか——いかなる自我をもち得たか——という事情の一端を『佳人』のわたしは物語っている。

転向文学の中で、政治からふたたび個我に立ちもどった作家達が発見したのは、傷つき破れた自己のかなしみと不確かさでしかなかった。彼等は、そのような不確かな自我を砦として、自己の理想と信念の死を語り、傷口をなめるような私小説的告白をすることで文学の再建をはかる以外にはなかつたのである。その或者は、ファシズムに走り戦争を肯定することに新しい政治的信念の回復をはかり、ゆがんだ形での自己再建をこころみさへしたのであつた。

わたしのなかに見られる過度の自意識や、仕事を志しつつ俗界の汚濁の中にただよう分裂的な非生活者ぶり、目的意志の喪失者として死と背中をあわせている自我のかたちは、そのままこの時期の知識人の自我のかたちとかよいあうものと云つてよいだろう。

石川淳の文学の特質は、そうした現実の閉塞と、解体に瀕した自我のかたちを、虚妄にみちた人間生活の実相として文学的に追究したところにあるといえるだろう。しかし、彼がそれをどう文学化したようとしたかという点に、他の文学者達との相違がある。彼はそう

した現実の破綻と絶望を私小説的に告白して、その絶望に自らもどっぷりとつかつて、泥沼に足をとられる方法はとうとしなかつた。現実の絶望の醜惡さを対象化し、佐々木基一の云うように「現実をも自己をも笑うことで精神の自由に推参」しようとしたのである。『佳人』のわたしは、たしかに昭和十年代の死にそこない、反吐をはいている知識人たちがうようよしていた現実の姿にほかならない。しかし、それが芙蓉の花の句にもあらわれているように我慢のならぬ屈辱であり、死にそこないが歌を歌い、女を抱く滑稽図として描き出されていることに注意しなくてはならない。『佳人』の最初に「おい、たうとう発見したよ、問題の臍をね。やっと擱えてやった。大発見だ。」と妻のユラに声を上ずらせて語るエピソードが出て来る。そのへ、そというのは、東京郊外の平凡な田園の眺望の中心となりうる地点のことである。私は憑かれたもののようにながしまわつた結果、或日突然発見する。——崖の角に立つ松の幹に跨り枝に擱まつて体を傾けたとたん一瞬にしてわたしは全景を領してしまつたのである。このエピソードは、実に彼の方法を象徴的に物語るものであると考えられる。体を傾けてみる事は、私の視点の相対化にほかならない。自我の絶対化のもとでは、すべての事柄は壮大であれ卑小であれ、現実には、何らかの悲劇的結末をしかもち得ないであろう。その本来は悲劇的ではありえないものを、バーンズが希求したように「みずからを他人の眼でみる」ことによってのみ、人は悲劇をも喜劇に転ずることが出来るのである。現実をも自己をも対象化し、笑いすてることによって、醜惡な現実とみすばらしい自己のありようを自分の膝の下に組みふせようとする必死の力わが、石川淳の方法であつた。それは、いいかえれ

ば現実を方法的に制覇し、支配しようとする試みであったといえるだろう。——それは、確かに現実を破壊し変革する現実的な力ではありえなかったが、大多数の文学者が時代の制約におしつぶされていった中で、石川淳が常に精神の自在性を保持しつつたくみにそれを切りぬける道をひらいたといえるだろう。昭和十年代だけではなく、戦後文学の中で比較的彼と同質なものをもっていた坂口安吾や太宰治などがいち早く自己破壊におちいった中で、ただひとり現代的作家として創作をつづけ、生きのびて芸術院賞などをもらった秘密がそこにみられるのではなからうか。

フランス文学で、例えばシュールレアリスムは、現実の閉塞を破り、おおわれた真実をむき出しにする方法として諧謔を意識的に用いた。しかし、私は石川淳において、西欧的なものというよりも、むしろそれが彼一流の日本文学伝統の把握に根をおろしたかたちとみるものである。

初期の評論集『文学大概』で、彼は、万葉の戯歌・古今の俳諧歌・芭蕉以前の俳諧・天明の狂歌・川柳という俳諧の系譜をたどっている。(その他でも狂歌や俳諧連歌について語ったものは十指にあまると思う。)西鶴や近松、あるいは王朝文学について語った作家は少くない。しかし、和歌の本流・抒情的文学の歴史の裏側に流れる俳諧の系譜をこのようにくり返し説いた文学者は当時石川淳だけであつたのではないだろうか。

石川淳は、「俳諧化とは一般に固定した形式を柔軟にほぐすことをいふ」(『狂歌百鬼夜狂』)といって、堂上派の歌学の規定を破って民衆が自分の歌を回復した形式が俳諧であると定義する。——彼のいう俳諧とは、一方では滑稽という性格をもち、一方ではやつしと

いう操作にかかわるものである。「一般に、江戸の市井に継起した文学の方法を貫いてゐるものはこの俳諧化といふ操作である」というのは彼一流の文学史把握であるが、滑稽という機智諧謔の形式の内には「解放された精神が潜んでゐた」こと、やつしという操作が「前代から見のこされて来た夢」・伝承に「生活上の現実を以てこれに対応させつつ、そこにまた新たな夢を見直す」という民衆のもつ生得の智慧のはたらき、生活の秘術であつたことを指摘している。

また、例えば、戦前戦時を通じて蜀山人は彼にとって杖のようなものであつた。彼は天明ぶりに身をやつすことで、かろうじて「マルスの怒号によって掬りかえられた鬱陶しい季節」の息苦しさをしのいだのであつた。蜀山人について彼が「この畏るべき達人のたましひはいかなる時世に生れあはせて、一番いいところは内証にしておき、二番目の才能で花を撒き散らし、地上の塵の中でぬけぬけと遊んでいられたのか」(『マルスの歌』)と聞いた時、また「この人物が不逞にも影のない紳士として一世をたぶらかした偏角的位置を、一介の狂詩人たる仮装を、せつせと追ひつめて行くことに依つて蜀山精神の運動量を測定しようと思つた」(『雪のはて』)と聞いた時、たしかに、そこには封建制度の息苦しい身分秩序のワクの中で、ありあまる才をもてあましていた貧乏御徒士太田南畝の生活が裏打ちされていたであろう。

しかし、太田蜀山人が最も彼の心に近かつたのは、封建制度の固定したワクの中で、「万載狂歌集」の撰者として古今集の精神の転換運動をはかることで、狂気したり破滅したりすることなく、精神の自由を守りぬいた点にかかわっていると思われる。すなわち、石川淳

ほど敏感に、俳諧という「機智諧謔の形式」の中に「解放された精神」（「俳諧初心」）を感じとった者はいないのである。

ここにおいて、（彼の筆法をかりれば）、石川淳の滑稽化（対象化による転換運動）を何と呼ぶべきか。これを俳諧化の伝統の流れをくむものと呼ぶことの不当ならざるべきことを思う——と述べる  
ことが出来るだろう。

次に彼がこのような方法を盛るうつわとして独自の文体を創始したことについて分析してみたい。『佳人』の冒頭の引用文でもあきらかなように、彼の文体に見られるのは、おそろべき饒舌である。

だがそれは長屋のおかみさんのようなかしこしい文体ではない。

一つの想念が次の想念を刺戟し、その想念が又次の想念を触発するという連鎖反応なのである。強いて何かにたとえろとするなら、前の句が次の句のイメージに飛躍し、逆に前の句にひびきあってゆくという俳諧連歌のつき方とでも云おうか。そして、そもそも発句において結びの句がいかなる句になるか想像もつかないように、彼の文体でも、目的はつねに齟齬にあり、想念の連鎖反応は果てしなくとらえがたい様相を呈するのが常である。そこには一つの想念から次の想念への因果関係が立派に成立するにもかかわらず、全体としては、不連続で目的と結果との間には論理的構造の統一がみられないのである。

そこに一方では際限なくくりひろげられる自我の分裂と解体との意識のかたちそのものを見出すことが出来、一方では、このような流れのようなレトリックに石川淳文学の面白さを見出すことも出来るよう。いや二つのものは互いに分裂したものではなくて、そのような自我の——わたしの——かたちそのものであるが故に彼のレトリ

ックは重要なのだといいかえた方がいいかもしれない

だが、この一見無技巧的に無意識的にみえる俳諧的文体は決して無意識的なものでなく、彼の小説の方法にほかならぬことを述べておく必要がある。

彼は「短篇小説の構成」で「作品とそれを書くべく動き出した作者との関係」を「アランの見つけた通り」「ペンと共に考へる」「道が開かれる」と述べている。ペンと共に考へるとは、「作家はいきなり言葉に於て、ぶつゝけに、ぎりぎりに考へ出す」ことであり、「作家の努力は常にまだ判らないところから出発する」ことであり、「書く前に作家に判ってゐることは、ペンの前途が蒙々たる闇だといふことでしかない」のである。

これは書いてゆくうちに変わってゆくという風な安易な意味ではないし、またバルザックが小説を書いてゆくうちに、当時のフランス社会の実相を結果としてとらえてしまったという意味だけではない。あたり前のように見えるアランの言葉が石川淳において新鮮であるのは彼の文体が文字通り「いきなり言葉に於て、ぶつゝけにぎりぎりに考へ出し」たものであるからである。石川淳の初期の作品は、とりわけその闇が濃く、蒙々たる闇をまさぐりつつすすむペン尖の軌跡は苦渋にみち、飛躍をとまなう不連続線を描いている。

しかし、この不連続線でしか表現できないものが石川淳の小説的世界なのである。石川淳が出発したのはさきのべたような自我の解体現象の中からであった。すでに固定的完結的世界像の喪失を余儀なくされた時点において、彼の文学的試みは、既成文学のもった論理的文体を否定することによってしかあり得なかったのである。中

村真一郎は『故旧忘れ得べき』を日本におけるほとんど最初の二十世紀小説の実現として評価し、その理由を、十九世紀的な人格の単一性の破壊を、マルクス主義運動崩壊直後の知識人の頹廢という現実の中に、反フロアベル的な主観の介入による饒舌体の文体でとらえた点に見出しているが、この贅辞はそのまま、石川淳のこの時期の『わたし小説』にさきげられても一向におかしくないものであると考えられる。石川淳文学の現代性の一つは、いちはやくそうした虚妄にみちた現実を文学化する方法を発見した点にあると思われる。しかし、現実を文学の中で定着する工夫が、彼の俳諧的な文体にかかわるものであるということは、彼におけるフランス文学の影響が単にサロンを銀座のバアに置きかえるというような形でなされたものではないことを示している。彼はそれを日本の風土の中で、自分独自の方法として醇化したのである。そのことへの理解を欠くならば、その後の彼の作品、特に『紫苑物語』『修羅』『八幡縁起』などの一見非常に日本的な作品への脈絡を見失ってしまうであろう。

ところで、俳諧化という方法が根柢において要求するのは、対象の転換運動であり、本歌の抒情からの解放である。

佐藤春夫のすぐれた評論『風流論』でも述べられているように、日本文学の本流に派打つ抒情性と風流とは、強力な風化現象で、論理から論理性を、反逆から反逆性を、人間から生々しい人間性を奪い鈍磨して来たといえるだろう。田山花袋の晩年の清溢や自己完結性、中野重治の『梨の花』の抒情性などは、日本の文学者の晩年のもつ宿命のようなものさえ感じさせる。

石川淳は、機智諧謔の形式たる俳諧の方法をえらびとるに当っ

て、そうした日本の風土への袂別のコースをもえらびとったのであった。わたしの抒情性への禁遏はその志向のあらわれであり、「芙蓉の花に白みけり」の句の抒情は、泥まみれになったわたしの滑稽な姿を対置することによって罰せられ、解き放たれ、価値転換されているのである。

そして、石川淳のわたし、が私小説の私と一番ちがう点はそこにあると思われる。わたしという主人公は相対化され、滑稽化された作者の私のやつしであり、わたしイコール作者という等式の成立し得ない事情はそこにある。

ともかく「もしへたな自然主義の小説まがひに、人生の醜惡の上に薄い紙を敷いて、それを絵筆でなぞって、あとは涼しい顔の昼寝でもしてゐようといふだけならば、わたしはいっそペンなど叩き折って市井の無頼に伍してどぶろくでも飲むはうがましであろう」というこの小説末尾の既成文学の方法への激しい否定は、実はこのような方法で顕在化して行ったのである。「醜惡を奇異にまで高める」という奇妙な努力も、この俳諧化という観点でこそとらえ得るものであるものと思われる。

こうした彼の方法は、彼の文学をそれこそ奇異なものとし、文壇文学の異端とした。しかし一方では、百合子や中野とも、芸術派の作家たちともまたちがった形で、戦時下の苦しい時代をしのいで、文学の固渇をふせいだ自在な精神のかたちたちがそこに厳然と存在するのである。誰にも似ないということとは、彼にとっての不名誉ではなく、むしろ既成文学に対する彼の方法の勝利を示しているように思われる。昭和十三年の『マルスの歌』は軍国主義の痛烈なパロディとして『曾呂利咄』は天翔ける自在な精神のイメージとして、我々

の前に存在するのだから。

だが石川淳の俳諧化には全く苦痛がなかったであろうか。彼の滑稽は双刃の剣であった。一方では現実の負を正に転換し、精神の解放の仕掛であると同時に、他方ではただならぬ苦痛と屈辱にも根ざしていたのである。例えば石川淳の主人公たちは貧乏さえも甘受しているが、一つだけ彼らにも身も世もあらぬ思いをさせるものがある。それは恥の觀念である。滑稽という方法からはみ出す「いきむとかきどるとか、血まなこになるとか、鼻をとがらすとか、総じて生理的なものが外にあらはれることを恥ぢ」(『秘仏』)なければならなかったし、精神の相対化をさまたげる詠歎をかく禁じざるを得なかった。滑稽というのは彼にあっては、軟体動物などが固い殻にやわらかい身体をつつんでいるようなものではないだろうか。恥という言葉に対する極度の敏感さは彼の自我の傷つきやすさを暗示しているかのようにみえる。外殻は外部に対して身を守り、耐えがたい愚劣と醜惡とを転じて奇異にまで高める現実への復讐の手段である——彼の作品にみられる過度の残酷さと非情性や温情的ヒューマニズムの拒否を思い出していたきたい——と同時に、その身をいためつけるものでもあるのである。その苦痛は「死のう」と叫び、「忍び足で死にすり寄らうとする」こと、すなわち死の觀念でのみかろうじてバランスをとり得るようなあぶなっかしさをもっている。

彼は俳諧について「ずっと古く、万葉の中で滑稽歌が決して一段低い別席に落されてはゐないやうに、俳諧では、民衆の歌が、何かに媚びたわけでもなく、自分で卑下したわけでもなく、おのづから寛闊な笑に流露して行っただけしきである」と述べているが、彼の小

説が何かに媚びているところは皆無であるにしても、民衆が自分の歌を回復して「おのづから寛闊な笑に流露して行っただけしき」には程遠く、ましてガルガンチュワの豪放な笑には遠く及ばないものであるのは、今述べて来た事情にかかわっているように思われる。

『山桜』の末尾で、鯉に鞭をふるう夫をみて夫人に「お宅ではいつもあはして鯉に運動させるんですか」と問いかけるわたしの突拍子もなく愚かな滑稽な言葉は、襟元がぞくぞくするような哀切なひびきとなって反響するのである。

## (二)

しかし、ここで石川淳の俳諧的方法はあくまで方法、手段でしかなく、彼に俳諧化を選びとらせ希求させたものが何であつたかをあきらかにする必要があるだろう。

彼の散文精神の根幹をなすものは、エネルギー理論である。彼は例えば次のように小説を規定する、「小説が取扱ふべきものは、このうごく世界像の中に於ける人間エネルギーの運動である。この世界像の中であって、人間がいかに仮定的に生活しうるかということのほかには小説が追究すべきものは何物もない。」このエネルギー理論を支えるものはすなわち精神の自由への強烈な希求である、逆に云えば、精神の運動の自由なしには、エネルギーの充分なはたらかしはありえないのである。

「権力がなにものか思想の手に取られようと、あらゆる矛盾にも係らず、精神はつねにすくなくとも拒否に於てすべての権力の支配に対してたたかふだろう。精神にとって、完全な無秩序への飢渴



は太陽の光とともに絶えるときがないであろう。この飢渴はすべてのエネルギーの極に配置さるべきものである。」と論議を張って、破防法反対・火焰ビン斗争の側に立った石川淳と、『マルスの歌』で軍国主義思潮への峻別をおこなった石川淳と、『明月珠』『無尽灯』などにみられる戦時下をしのぐ精神の工夫を発明した石川淳とは、エネルギーの働きを保持する精神の解放と自由への強烈な希求において全く同一なのである。

いいかえれば、そこに彼の政治と文学の関係も存在するのであり俳諧的方法を彼の消極性韜晦とのみ受けとることの愚かしさがある。固定からの解放・負を正に転ずるエネルギーのあらわれとして、彼は俳諧を考えていたのである。

ところで、俳諧化をもっぱら滑稽という概念でだけ論じることには不充分であって、そこにやつしの操作をみるべきであることはすでに述べた通りである。

ところでやつしという語はそもそもどんな意味をもっているのだろうか。歌舞伎の方法を論じた今尾哲也氏の『変身論』におけるやつしの項を要約してみよう。——やつしという語には芸能の世界にとりいれられるずっと以前から、「変身」の感覚がこめられていた。やつしがいわば貴種流離譚ともどきとの複合体として歌舞伎固有の劇術となっても、本体と仮体との変身関係がそこに表立っていた。けれどもその語義がしころ引きのやつしという具合にひろげられるとともに、やつしそれ自体の在り方も拡大して「変身」一般の中に放出されるに至った。——

右の要約からもあきらかになるように、やつしという言葉は本体

と仮体との変身関係——俠義の俳諧化の操作から、変身一般の意味に拡大してとらえることが出来る。しかし、変身・変形が現実のパロディであるとするならば、変身一般もまた、現実に対する俳諧化と呼ぶことが出来るだろう。

このやつしという概念をもって、もう一度焼跡で何をなしえたか、という問に立ち戻ってみたい。

敗戦直後の石川淳の活躍ぶりには、目をみはらせるようなものがある。量とともに質的豊饒さが堰の口を一度に切ったようにあふれた感があるからである。

その豊饒さの原因の一つは、たしかに、彼の戦後の現実の発見の仕方にかかわるものであると思われる。

彼が発見した現実とは、一言にして云えばカオスである。一見堅固にみえた外ワクがはずされて、価値の秩序を失った虚妄な、まさに人間の生活がいかに「仮定的」であるかをむき出しにした状況なのである。それは根柢からの巨大な価値の転覆であり、現実そのものがパロディを演じているような世界像なのである。

わたしが心にかけた女人の打ってかわった変貌ぶりを発見する『黄金伝説』や「——例の君子国の民といふつらつきは一人も見あたらず、たれもひょっくりこの土地に芽をふいてとたんに一人前に成り上ったいきほひで、新規発明の人間世界は今日ただいま当地の名産と観じられた。このへんをうるうるするやからはみなモラル上の瘋癲、生活上の兇徒と見えて、すでに昨日がなくまた明日もない」という『焼跡のイエス』の叙述は、彼の豊饒さが、単なる解放感によるものではなく、戦争体験という一種の限界状況の体験から

のみ生れたものでないことを示している。またこれら戦争直後の彼の小説は、そのほとんど全部に年月日場所が明記されており、従来のグリーン・ランド的作品設定とちがうこの刻明さは、戦後風俗が彼の小説的世界の中に占める重さと、『寒露』でかいまみられた敗戦という契機による「歴史への決意」とのつながりの上に成立したものであることを物語っていると思われる。別な云い方をすれば、彼は、戦後の現実の中に、エネルギーの運動の充分な場を見出したのだと云うことも出来るであろう。

しかし今は、彼の方法についてさきへ論をすすめよう。

戦後の彼の小説を分類すると、①戦時下からもちこしたものを描いた作品——それは戦時下の精神の観測ノートとでもいうべき『無尽灯』に代表される。②戦後の風俗を素材として価値の転覆とそれによる混乱頹廢の中に新たな野蠻エネルギーのモラルを語った作品③戦後の混乱がおさまり、秩序の再編成と共に、激しいエネルギーが働く場を失って自己目的化し、空転しているファルス。④再び始まった秩序の固定を意識することによって、歴史を逆行させようとする者を敵と認識し、権力の拘束と、それと対立する者を扱った作品。⑥時代ものを中心とする中篇小説。などにほぼ時代順に展開するのを見ることが出来るであろう。

②から⑤にいたる作品の系列にみられる彼の主要な方法は、やっし、変身の操作であると私は考える。

すなわち、②群ではほとんどすべてが説話を枕にしたものであり、イエスという野蠻エネルギーの象徴である伝承の上に、浮浪児・娼婦・復員くずれの泥棒などの現実をかさねあわせて、そこに

“新たな夢”を描き出しているのである。その“新たな夢”とは、古い価値の破壊・古い世界の崩壊のあとに「聖き地」を泥靴で踏むことからはじめねばならぬという決意と、善悪を越えたエネルギーの再生をみる神話の誕生なのである。

③群以下では、問題は複雑化する。だが『野守鏡』のような詩句の俳諧化やおとしばなしの系列などにみられる狭義の俳諧化の操作だけではなく、やっしの意味を一般に放出して考えれば、ほとんどすべての作品が変身ないしは変形の操作をとまなっていることがわかるだろう。『鳳凰』『妖女』『他人の自由』から『鷹』にいたり『前身』『狼』『落花』を経て『紫苑物語』『修羅』など主要な作品のすべてを網羅して、やがては戯曲『おまえの敵はおまえだ』に至る一本の流れは、変身の思想とでもいうものにつらぬかれている。

一見リアリズムの作品にみえる長篇『白頭吟』も実は、言葉も吐かず行動もしない白頭の身にやっしたかなしみを描いたものにほかならない。『普賢』におけるジャンヌのやっしや『張柏端』『曾呂利咄』のやっしは、戦後の作品では更に徹底したものとなり、変身の思想こそは彼の戦後の作品を貫いて流れる散文精神・小説の方法にはかならないということが出来るほどである。

そして戦後の作品が難解にみえるのは、この方法に対する理解を抜きにして、そこに事実の記述論理性を求めようとする錯迷によってであると思われる。吉川幸次郎が『虚構と事実』の中で「キリスト教は神の世界を説くゆえにはげしい変形の思想」であるといい、「しかしながら極東の地域は変形への厭悪において、なお一つの共通した性格をもつように思われる」と述べていることは、我々にと

って意味のない指摘ではない。近代日本文学は、事実の記述を旨とする史記的方法・自然主義的リアリズムからの脱却をようやくはじめたばかりなのであるから

読者のとまどい、をからかうかのように石川淳は語っている。「さはいかに、われわれはどうまちがってもモラリストではないのだから、任意に怪力乱神を語る権利を留保する。」（「仕事について」）

しかしそれでは、変身思想とは一体どのようなものであろうか。変身の文学は古来数知れぬほど存在する。石川淳の仕事一つとっても、現代語訳の古事記と雨月物語を挙げることが出来る。雨月はいくまでもなく変身妖異譚であり、古事記は幸いにして抹殺せられなかった神話の世界であり、特に須佐男命、豊玉毘売、神武、倭建の説話には生々とした古代人の変身思想が脈打っている。

これらの変身の物語を考えると、それは死と再生を象徴する成年式や動植物にまで神を見出す古代的信仰、あるいは輪廻転生の觀念などの古代的な説話や宗教や習俗にまでさかのぼることが出来るにちがいない。その根源的な意味は、おそらく、死からの復活・再生の願望にあると思われる。近代になってそうした古代の呪術性から解放されてからも、それはあくまでも現実的実体の喪失（死）を契機とする転生・再生の觀念の上に立つものであった。

変身とはいかなれば、「同一実体における規定的限界からの脱出、すなわち現実からの脱出・超越の思想である」（今尾哲也『変身論』）さらに今尾氏の論をかりてもう少し説明すると変身とは、主観的に志向されたイメージであるが、それは現実のワクの中で他律的に支配されている実体が、自己の存在根拠をそこにおいて自律的に回

復しようとする要求によるものであるという。そこには何らかの意味で、実体の存在の根拠に対する不安と懷疑、あるいは現実的価値観の喪失が前提されているといえるだろう。

カフカにおけるザムザの変身はその意味で象徴的であるし、リルケが『マルテの手記』でユニコーンを語り掌の中にぽっかり残された顔のイメージを描いたのは、パリの街の中で解決も希望も見出せない個我の不安と危機をふまえてのことであった。あるいは又、シュールレアリスムにおける超現実的イメージや怪異が、諧謔を媒介として一種グロテスクな新しさを与え、また非存在の幻覚的感覚を与えることによって「われわれの慣習をくつがえし、精神を解き放ち、そして精神の自由な飛躍を可能ならしめる」（イヴ・デュプレシス）ていものであったことを想起したい。

簡単に云えば変身思想とは、再生・自己回復の要求と、現実否定とをあわせもつものなのである。

石川淳のキリストのパロディが、価値体系の徹底的な否定と破壊をモメントとして成立し、そこに新たなモラル、新たな伝承を夢見ようとしたものであることはすでに述べた。

しかし機智諧謔の精神、滑稽の方法が、現実を超える方法であっても、変革の方法ではありえないように、変身思想もまたあくまでも主観的なイメージによる現実的規定の拒否であり、現実の次元における論理的否定の精神ではありえない。現実の価値体系に対する反逆という点ではかよいあっても、現実変革の行動とはなり得ないものである。別な言い方をすればそれは空の空なるものを撃つ論理であって、透谷の『蓬来曲』が悲痛な空転におわらざるを得なかった宿命もまたそこに胚胎する。魯迅の『故事新編』が現実変革のメ

ドの失なわれた時期に、彼の鬱屈した精神から生れ出た精華であることをあわせて考えたい。この変身の思想のもつ性格は、石川淳文学の限界をも示しているであろう。

リアリスト広津和郎が松川裁判を立派にたたかいぬいたことを考えると、『鷹』という革命神話が、それ自身としては何等現実変革のプログラムを導き出しえなかった弱さはぬぐいがたいものがある。

とはいえ、さきに述べたように、変身の思想が現実のおおわれた仮面をひきはぐ、実体の存在の根拠に対する懷疑と批判、あるいは現実の価値体系に対する否定によって自己回復しようとする積極的側面をもっていたことを見逃してはならない。そして現実的規定の否定と変革を、文学において、主観的イメージの中ではなく、現実の論理の中でおこなおうとすることの困難さは、『暗い絵』から『真空地帯』にすすみ出た野間宏のその後の苦渋にみちた足どりに端的にあらわれている。

ともあれ、キリスト教を「はげしい変身の思想」と呼ぶ吉川氏の説を肯定するならば、戦後の石川淳文学の豊饒さは、キリスト説話を出発点としてやがて変身一般の中に放出されていった方法の獲得のうちにその秘密の一端を見出すことが出来るだろう。出発点において否定した既成文学の方法を私小説のパロディとして心ならずももちつづける必要からも解放されて、彼は二十三年以後「わたし小説」を放棄している。そこに於て彼は、彼のエネルギー理論の充分な展開の方法を見出すことが出来たのである。そして、変形・怪異・殺人・マジックという道具立ての中には、余計者逃亡奴隷として実社会の外に身を置き、現実をたちこえるエネルギーをもちえない

挫折感を背後にひそめた弱者の論理の上に成立していた文学のモチ得なかった激しいエネルギー・心情のあらわれを全く拒否した強者の論理がつらぬかれていて、その非情性・残酷さは一種の爽快ささえ与える。現実を前にしてたじろぐ男性を尻目につけ、善悪一般のワクを超えて自分の要求をつらぬく——「智慧なんぞはもう時代おくれだよ。世界は力だけさ」(『梟』)——悪女達の跳梁は、怪力乱神を語ることの拒否の上に成立した既成文学への嘲笑のようでもある。

しかし、文学の機能はこうした既成文学に対するアンチ・テーゼの中にだけ見るべきものではなく、それは同時に新たな現実の発見とその文学化であらねばならないものである。石川淳の戦後文学が何時もこの条件を満たしていたということは出来ない。抽象的なエネルギーにはそもそもそれ自体に目的はない。物理学で、「力」をあらわすのに方向を示すのは、それが働く場をもつ具体的な力としてとらえる場合である。二十二年のゼネスト禁止令・二十五年朝鮮戦争勃発という一連の政治的社会的動向の中で、神話誕生の条件であるカオスは徐々に変質しはじめていた。③に分類したファルス群(そこに一連のおとしばなしも加えたい)は、その変質の中で怪力乱神を語るエネルギーが、それ自身自己目的化され、方向を失って観念化していった傾向をあらわにしている。作品『鳳凰』でとらえられているのは、そうしたエネルギーの爆発的な純粹な燃焼である。これらの作品は、作品それ自体としては、エネルギーの空転であり、より一層現実体験が遮断された不毛な感じを与える結果になっている。(だがそうならざるを得なかった理由を考えるなら、昭

和十年代に書かれた『張柏端』や『曾岳利嶠』が深い現実の閉塞感の中で語られたのと符合する、風身鶏のように時代の停滞と閉塞を感じとってやみくもにエネルギーを希求する石川淳の精神の働きの鋭敏さをそこに見ることが出来るであろう。——これらの作品の成立の中に、時代に対する意識せざる警告を読みとることも不可能ではない。

彼の方法の果した役割を論じるためには、昭和二十年代の日本の現実のかくされた暗黒をよく文学化しえたものが、彼の変身の方法であったことを述べる必要があるであろう。例えば『妖女』はきわだって象徴的な作品であるが、その象徴によっておのずから配当された実在を感じ得し分折するなら、そこに軍帽をかぶった古代の神の跳梁のうちに戦犯釈放・レッドパージの現実を、黒い箱に閉じこめられた駒吉の状態は、戦争ブームで景気よく湧き立ち、敗戦の飢餓と絶望を忘れて行く日本の市民生活が、軍帽をかぶった古代の神によって支配され自らの知らぬところへはこぼれてゆこうとした水面下の真実を発見出来るだろう。そこには、変身の方法によってとらえられた二十五年代の現実の閉塞とそれを越えようとする意志がせめぎあっている。そこでは、怪異の世界を語るという方法によってこの世界のもつ怪異性や虚妄性、そしてそこに投げこまれている人間存在の不安定さがとらえられている。

こうした日本の現実の怪異を文学作品としてとらえ得たのは、当時石川淳ただひとりではなかっただろうか。

例えば松川事件は無罪判決の後になお奇怪な謎をのこしている。下山、三鷹事件等々の怪事件が相ついで起った占領下の日本での富と権力をめぐる黒い力の悪夢に似た現実が太平な市民生活の裏側に

存在したことをあばいた作家として、松本清張がいるが、彼が『日本の黒い霧』『深層海流』をかき得たのは占領が終わってからのことであつたし、彼はその労作にあたって自分も消される不安がなかったわけではないと語っている。

純文学の作家が孜孜として個人の内面の愛やかなしみの劇を描いていた一方で、現実の中には、このような世間一般には知られなかった悪夢が存在していたのである。そして知ると知らぬとにかかわらず「今日の世の中では……人間はいかにぢたばたしても、もはや自分で勝手に死ぬなんぞといふことはできない相談になっちゃったんだ」(『蜘蛛』)というように、個人の恣意までも組みこんでしまう政治の仕掛に否応なしに属しているのが今日の社会であるのである。

日本の現実のそのような悪夢、それをまき起す民主化のコースをねじまげた黒い力について、当時誰が作品の中でとらえ得たであろうか。戦後文学は幻影だったというなげきは、気がついたときには既に戦後得たものが再び失なわれていたという文学者たちのうかつさを物語っていると思われる。

当時、新日本文学や日本文学に所属する作家たちは、たしかにその黒い力やそれに対する闘いを文学として定着する努力をしていた。しかし、彼等の方法が狭い意味でのリアリズム、日常生活における直接体験からのみ発想されていたために、残念ながら、そうした現実への足がかりの一部分をしか作品化し得なかった。

悪夢を生み出す力とそれと戦う力とのトータルなイメージは、日常体験を遮断し、変身の思想によって怪力乱神を語った石川淳によって作品系列④として定着し得たという評価は過大にすぎるであろうか。——ちょうどカフカが『変身』や『審判』において悪夢に似

た超現実的世界をくりひろげることによって、近代的人の内面の不安や現実の虚妄性やユダヤ民族の存在の仕方何よりも深い認識たりえたこと、さらに時代をへだてたナチズムの想像を絶する機構と残酷性の予言ともインデックスともなりえたように。

敢えていってしまう。戦前においては解体に瀕した自我のかたちを、戦後においては悪夢に似た現実をとらえて、彼の俳諧の方法は、現実の虚妄を虚妄としてとらえる彼のリアリズムの方法であったのだと。また、「散文によって考える」方法しか知らないという石川淳にとって、人間が物体に名をつけることが現実を把握することにはかならないように、現実を文学化することが、文学において

現実を把握する方法であり、現実の虚妄を作家が支配しうる唯一の方法にほかならない。

このように現実を文学化する困難さと、自我の混乱とを逆手にとって、生きることの苦しい現実をたち超え支配する方法の意識化が、石川淳文学の特質であったと、私は考える。傷つかず狂気せず破滅せず頽廢と混乱の中で生きぬいて来た自在な達人ぶりの秘密がそこにあると、私は考える。(実は、石川淳論は実はここからはじまるものであるのだろうが、今はあまりに分析的でしかないこの論をここで終りたい。石川淳論は又別の機会に書く以外に方法はなさそうである。)—三九年修士卒・法政大学女子高等学校教諭—

## 日本近代における小説の発生

——日本人の発想法の底にあるもの——

安 江 武 夫

### 小説へのアプローチ

アルベール・チボーデによると真の小説とは、可能なるものの自叙伝だという。この断定の背後には、小説の発生、小説の目的、小説の存在理由について、宿命的な反省がひかえていた。何故人は小

説を書くのか、小説を書く時にどんな才能が働くのか。

この種の疑問は私たちにとって、いくつかの興味を提供する。日本人はこれまで、小説というものをどんなふうにかえ、また作ってきたのだろうか。また彼らをして、小説の世界にかりたせたのは何だったのか。若しそこに何らかの理由があるなら、それを問うてみ